



Faglitterære fortællinger: Hvad gør de, hvad kan de?

Eriksson, Rune

Published in:
Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling

Publication date:
2014

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Eriksson, R. (2014). Faglitterære fortællinger: Hvad gør de, hvad kan de? *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling*, 2 (3), 7-18. <http://www.ntik.dk/2013/Nr3/Eriksson.pdf>

Faglitterære fortællinger

Hvad gør de, hvad kan de?

Af Rune Eriksson

Abstract

Artiklen fokuserer på den litterære genre *creative nonfiction*. På dansk har denne genre endnu ikke noget navn, men på baggrund af otte danske værker inden for genren samt en diskussion af den amerikanske terminologi inden for området foreslås betegnelsen *faglitterære fortællinger* eller alternativt *fortællende faglitteratur*. Med de samme otte værker som cases undersøges dernæst, hvilke elementer genren typisk består af, samt hvilke hovedkvaliteter den har at tilbyde læserne. Med henblik på analysen af elementerne konstrueres en *facetmodel*, mens hovedkvaliteterne overfor læserne analyseres på baggrund af en teori om læseformer. Den første undersøgelse viser, at genren i udpræget grad fremtræder som en hybrid mellem *skonlitteratur* og *faglitteratur*, men at den i visse henseender er en radikal genre snarere end en hybrid. I forhold til læseren konkluderes det, at genren tilbyder såvel faktuel viden om verden som æstetiske (læse)oplevelser, men også at læseren, i kraft af hybridformen, må være i stand til at veksle mellem forskellige læsestrategier under læsningen. Afslutningsvis karakteriseres værkerne i forhold til velkendte type- og genrebestemmelser i *faglitteratur* og *skonlitteratur*.

Rune Eriksson, lektor,
Det Informationsvidenskabelige Akademi,
Københavns Universitet (gnc989@iva.ku.dk)

Indledning

At store dele af *skonlitteraturen* er fortællinger er indlysende, men også *faglitteratur* kan udformes som fortællinger; det sker blot forholdsvis sjældent. Imidlertid er der meget, der tyder på, at dette er ved at ændre sig. Eksempelvis påviste litteraturhistorikeren Leif Sondergaard i en kronik i *Politiken*, at Peter Øvig Knudsen og Tom Buk-Swienty udnytter en lang række (skon)litterære virkemidler i deres respektive bøger *Blekingegadebanden*, *Slagtebænk Dybbøl* og *Dommedag Als* (Sondergaard, 2010). Artiklens overskrift 'At fortælle (en) historie' spiller på, at bogerne både er historieskrivning og historier, fortællinger, og et par år senere erklærede den netop udnævnte professor i historie ved Københavns Universitet, Ulrik Langen, på samme plads i *Politiken*, at "[f]ortællingen skal tilbage i historiefaget" (Langen, 2012). Hovedargumentet var, at historieskrivning og fortælling grundlæggende er tæt forbundne størrelser, og det bør heller ikke faghistorikeren overse.

Både Sondergaard og Langen fokuserer på fortællingens relation til historieskrivning, men i princippet kan alle mulige emner iscenesættes som fortællinger, og det bliver de i stigende grad. På engelsk og især i USA omtales fænomenet som *narrative nonfiction*, *literary nonfiction*, *creative nonfiction* eller sågar *the fourth genre*, hvor det sidste skal referere til en fjerde genre ved siden af epikken, lyrikken og dramatikken. Om de fire genrebetegnelser reelt dækker helt de samme typer litteratur kan diskuteres, men der er i hvert fald et betydeligt overlap genrene imel-

lem, jævnfor titlen på en af de mest brugte antologier inden for feltet, som ikke tøver med at knytte to af disse begreber sammen: *The Fourth Genre: Contemporary Writers of Creative Nonfiction* (Root, jr. & Steinberg, 2012). Lignende koblinger sker hyppigt i de enkelte bidrag til bogen såvel som i andre sammenhænge, men begreberne signalerer naturligvis noget lidt forskelligt: det narrative eller fortællende, det litterære, det kreative - og så *nonfiction*, som traditionelt oversættes med 'faglitteratur', selv om den danske term er knap så bred.

Formentlig er det mest anvendte af begreberne i dag *creative nonfiction*. Ingen ved, hvornår begrebet er opstået, men ifølge Gutkind (2012, s. 7) har han selv benyttet det siden de tidlige 1970'ere, og i 1980'erne blev det kendt af en større offentlighed, da det begyndte at indgå på ansøgningsblanketten til "the National Endowments for the Arts (NEA) Creative Writing Fellowship" (Gutkind, 1994). Her signalerer begge de involverede betegnelser noget signifikant: Dette er faglitteraturens pendant til skønlitteraturens *creative writing*, som der i årtier er blevet undervist i på amerikanske universiteter, og det er *kunst*. Skrivekunst. Aktuelt samles *fiction* og *creative nonfiction* under overskriften *prose* på NEA's hjemmeside (National Endowment for the Arts, u.å.), og der kan også søges legater i *poetry*, men ikke i *nonfiction*. Gennem årene er der dog sket en del. Genren har fået sine egne tidsskrifter, bl.a. det af Gutkind grundlagte *Creative Nonfiction* fra 1994, og især er det bemærkelsesværdigt, at den har fundet fodfæste på universiteterne med alt, hvad det fører med sig af undervisning, artikler, bøger, konferencer, etc. Det er noget nyt, for selv om faget ikke er uden rod, har profilen ændret sig undervejs. Som Jocelyn Bartkevicius, selv udøvende inden for genren og lektor på University of Florida, skriver: Først hed det 'expository writing', så 'nonfiction writing', nu hedder det 'creative nonfiction' (Root, jr. & Steinberg, 2012, s. 249). I USA er det en genre og et fag i medvind.

I Danmark findes der mig bekendt ikke et sådant fag, men der findes faktisk en litteratur. Den har bare ikke noget navn. Som Kristian Ditlev Jensen skrev i forordet til *Det bliver sagt*:

"I litteraturvidenskabelige termer er jeg inspireret af det, der kaldes for *literary non-fiction*" (Jensen, 2001, s. 10).

Tolv år efter findes der fortsat ikke en bare nogenlunde adækvat betegnelse på dansk.

I forbindelse med denne artikel har jeg udvalgt otte nyere danske bøger, der alle kan placeres under den bredt favnende genrebetegnelse *creative nonfiction*, og som der jævnligt vil blive refereret til i det følgende. Udover de allerede nævnte, Øvig Knudsens *Blekingegadebanden* (2007), Buk-Swientys *Slagtebænk Dybbøl* (2008) og *Dommedag Als* (2010) samt Jensens *Det bliver sagt* (2001), er det Lea Korsgaards og Stephanie Surrugues *Det store bogtyveri* (2005), Lone Franks *Mit smukke genom* (2010), Peter Henningsen og Ulrik Langens *Hundemordet i Vimmelskiftet* (2010) samt Peter Lund Madsens *Dr. Zukaroffs testamente* (2012). Med emner, der spænder fra nyere opsigtsvækkende kriminalsager (Korsgaard & Surrugue; Øvig Knudsen) over pædofili (Jensen), genetik (Frank) og menneskehjernen (Lund Madsen) til forgangne århundreders historie (Buk-Swienty) og kulturhistorie (Henningsen & Langen), er disse bøger selvsagt forskellige, men de er alle sammen faglitteratur på den skønlitterære måde. Nogle af forfatterne er tavse om dette forhold, andre er meget åbnehjertige. "*Det store bogtyveri* er skrevet med fortælle tekniske virkemidler, der traditionelt bruges i skønlitteraturen", skriver Korsgaard og Surrugue (2005, s. 8), mens *Dommedag Als* er "inddelt i fem akter, fem dele (...) som i en græsk tragedie" (Buk-Swienty, 2010, s. 7). Der er en faktuel eller måske ligefrem videnskabelig kerne, og de er alle sammen fortællinger. I forhold til den amerikanske tradition kan det indvendes, at der ikke er kortprosa med, men det skyldes netop, at den danske tradition er anderledes. I Danmark er *creative nonfiction* i al væsentlighed noget, der udspiller sig i det lange format.

I det følgende forsøger jeg, på baggrund af den udvalgte empiri, at bestemme genrebasale byggeklodser og deres eventuelle spændvidde. Hvad er det, forfatterne *gor*, og hvad er det, denne genre *kan* - overfor læserne? Med det begrænsede antal titler in mente er det klart, at et andet materiale ville kunne give et andet resultat. *Creative nonfiction* er ikke en 'hård' genre, men snarere en paraplybetegnelse for litteratur, der kan handle om hvad som helst "as long as it is expressed in a story-oriented narrative way" (Gutkind, 2012), og variationsmulighederne er mange. Tilgangen til materialet er til gengæld ret systematisk, med brug af en facitanalytisk model, der er inspireret af en model af litteraturprofessor Jørgen

Dines Johansen (2007). Hvad genren *kan*, diskuteres især ud fra Berntsen & Folke Larsen (1993). Afslutningsvis bliver de udvalgte titler kort karakteriseret i forhold til velkendte type- og genrebestemmelser i faglitteratur og skønlitteratur.

Men som nævnt har genren ikke har noget navn på dansk. Det er uheldigt, da det er svært at tale om noget, der ikke har et navn. Som titlen på artiklen antyder, har jeg dog et bud på en løsning i form af *faglitterære fortællinger*. Dette forslag kræver en begrundelse.

Hvad skal genren hedde på dansk?

I forhold til dette spørgsmål er det naturligt først at undersøge, om forfatterne selv angiver en genre. Måske kunne en sådan dække materialet som helhed?

Nogle forfattere benytter forord eller indledning til at genrebestemme deres værk som "dokumentarisk beretning" eller "dokumentarisk fortælling" (Korsgaard & Surrugue, 2005, s. 7; Øvig Knudsen, 2007, bd. 1, s. 9; Buk-Swienty, 2010, s. 7;), men de fleste af de øvrige værker, og da slet ikke *Dr. Zukaroffs testamente*, er ikke dokumentariske, så det ord går ikke. Derimod er 'beretning' og især 'fortælling' interessant, for også *Slagtebænk Dybbøl* betegnes som fortælling (Buk-Swienty, 2008, s. 9), mens *Hundemordet i Vimmelskiftet*, jævnfor undertitlen, tillige indeholder "andre fortællinger fra 1700-tallets København" (Henningsen & Langen, 2010). *Mit smukke genom* bærer undertitlen "historier fra genetikkens overdrev" (Frank, 2010), så med en vis variation i terminologien ekspliciterer seks af bøgerne den samme kvalitet: Dette er beretninger, fortællinger, historier. Dertil kommer, at *Det bliver sagt* ganske vist ikke har en undertitel på dansk, men på tysk er det såmænd blevet til *Geschichte einer mißbrauchten Kindheit*. Tilbage står nu kun *Dr. Zukaroffs testamente*, og den kan ingen vist være i tvivl om er en fortælling, så umiddelbart synes samtlige titler at legitimere en genreterm, der peger i den retning.

Imidlertid kunne der også være inspiration at hente i den righoldige amerikanske terminologi på området, så derfor skal de enkelte begreber kort diskuteres hver for sig. *The fourth genre* kan dog hurtigt afvises, da det ikke er heldigt at postulere en fjerde storgenre, når denne i udpræget grad bygger på to af de andre storgener, nemlig epikken og dramatikken.

Det problem løses ikke ved, at termen oversættes til dansk. I øvrigt er *den fjerde genre* tidligere blevet afprøvet i en bog om essaygenren, uden at betegnelsen dog synes at være slået an.¹

Men hvad så med *creative nonfiction*? Her er det relevant, at det beslægtede *creative writing* efterhånden har vundet indpas på dansk som 'kreativ skrivning', især i forbindelse med skrivekurser i skønlitteratur, så på den måde kan 'kreativ faglitteratur' vel forsvares. Trods sin nuværende popularitet kan der imidlertid være grund til at hæfte sig ved, at det amerikanske begreb ofte har mødt kritik, idet 'creative' kan opfattes som en ret til at indlejre fiktive partier i teksten. Derfor har Gutkind igen og igen måttet understrege (se fx Gutkind, 2012), at det kreative kun refererer til form, ikke til indhold. Denne debat er der ingen grund til at gentage på dansk, så meget desto mindre som det er kunstigt at afgrænse 'kreativ' til form. Er en kogebog med originale opskrifter ikke mere kreativ end en kogebog, hvor det meste er planket fra andre?

Heroverfor er *literary nonfiction* mere entydigt. Begrebet, som stammer fra Lounsbury (1990), udsiger klart, at der er tale om faglitteratur skrevet på en litterær måde, og det dækker fint alle de danske titler, som indgår i undersøgelsen. Desværre bevirker de to varianter af 'litteratur' i den danske pendant 'litterær faglitteratur', at konstruktionen næppe ville kunne slå an. Dette kunne løses ved at udskifte 'faglitteratur' med 'sagprosa', men det skaber blot nye problemer. Dels er begrebet ikke særlig brugt på dansk, dels er det så bredt, at det nærmest dækker al tekstproduktion bortset fra skønlitteratur. I skandinavisk kontekst er det endvidere et problem, at den norske professor i sagprosa Johan Tonnesson allerede har defineret *litterær sakprosa* langt bredere som "forlagspubliserede tekster med navngitte forfattere" (Tonnesson, 2012, s. 34).

Endelig er der *narrative nonfiction*, som kan oversættes til *narrativ* eller *fortællende faglitteratur*. Begge muligheder er fine på et semantisk niveau, men 'narrativ' er næppe velvalgt til en genre med betydelig folkelig appel, og derfor er *fortællende faglitteratur* at foretrække. Imidlertid er det også muligt at bytte om på ordene, hvorefter man får 'en faglitterær fortælling', eller i flertal, *faglitterære fortællinger*. Dette er efter min opfattelse den optimale løsning på problemet, og i øvrigt findes den samme kon-

struktion på amerikansk som *nonfiction narrative(s)*. Men naturligvis gør det en forskel, hvilket ord der er substantiv, og hvilket der er adjektiv. Hvis det først og fremmest skal betones, at det er *faglitteratur*, og at det fortællende er noget sekundært, er *fortællende faglitteratur* derfor et godt supplement til den her valgte hovedbetegnelse.

Efter søgninger på internettet, i Infomedia og i Netpunkt lader det til, at samtlige nævnte muligheder til en fordanskning af de amerikanske udtryk er meget sjældne eller slet ikke brugt på dansk; men trods ordenes længde synes jeg, at *faglitterære fortællinger* er forholdsvis mundret, og på det semantiske niveau indfanges to af de helt centrale aspekter ved genren: At den er faktuel, og at den, som Gutkind sagde, i det mindste må være "story-oriented".

Men behandler faglitterære fortællinger det faktuelle eller faglige på samme måde i som andre former for faglitteratur? Og er fortællingen og dens ingredienser udformet på samme måde som i skønlitteratur?

Hvad gør faglitterære fortællinger?

Som nævnt i indledningen tager den følgende analyse afsæt i en model af Johansen (2007, s. 31). Modellen har intet navn, men kunne kaldes for 'hvem-hvad-hvor-modellen', da den udelukkende består af spørgsmål baseret på kategorierne *hvem, hvad, hvor, hvornår, hvordan, ved hjælp af hvilke midler og hvorfor*. Det er således en meget åben model, hvor det eneste normative ligger i, hvad der spørges om. Der er ingen på forhånd givne svar. Modellen er udformet med henblik på næranalyse af skønlitteratur og er med sine syvogtyve spørgsmål relativt kompleks, men kan også forenkles, når det som her gælder om at fremdrage noget mere generelt. Derudover er det naturligvis afgørende for funktionaliteten, at spørgsmålene giver mening i forhold til såvel skønlitteratur som faglitteratur og faglitterære fortællinger.

Med disse mål for øje er Johansens syv grundkategorier alle blevet bevaret, om end *ved hjælp af hvilke midler*, der handler om intertekstualitet, er blevet reformuleret til det mere entydige *hvilke andre tekster*. Derimod har det været hensigtsmæssigt at udelade mange af de oprindelige spørgsmål og justere andre, foruden at en række nye spørgsmål, der refererer til

emnebegrebet, er blevet udformet. Den modificerede model fremgår af Figur 1.

- | | |
|----|--|
| 1. | <i>hvem</i> indgår i teksten? |
| 2. | <i>hvad</i> sker der i handlingen, eller <i>hvad</i> er emnet? |
| 3. | <i>hvor</i> foregår handlingen, eller har emnet en rumlig afgrænsning? |
| 4. | <i>hvornår</i> foregår handlingen, eller har emnet en tidslig afgrænsning? |
| 5. | <i>hvordan</i> er teksten skrevet? |
| 6. | <i>hvilke</i> andre tekster henvises eller alluderes der til? |
| 7. | <i>hvorfor</i> er teksten skrevet? |

Figur 1. Spørgsmål til skønlitteraturens, faglitteraturens og faglitterære fortællingers generelle ingredienser.

Spørgsmål 1-4 refererer til tekstens indholdsside, mens det femte angår alt, der har med form og stil at gøre. Det sjette spørgsmål handler som nævnt om intertekstualitet, en intrikat sag der både kan vedrøre indhold og form, og som kan være enten eksplicit eller implicit. Dette sidste gælder også spørgsmål syv, hvor der fokuseres på selve hensigten med værket. I forhold til alle spørgsmål, men især det sidste, skal det understreges, at det er *teksten selv*, det handler om, ikke hvad forfatteren har sagt i et interview eller lignende. I forhold til denne undersøgelse er alle epitekster irrelevante. I øvrigt skal det bemærkes, at fremstillingen af de tre litteraturtyper ofte befinder sig på et meget generaliserende niveau. Af pladshensyn er det ikke muligt at tage højde for værker af mere speciel karakter. Endelig: Når der nedenfor bare står 'faglitteratur', menes der *alle andre former for faglitteratur end faglitterære fortællinger*, mens 'skønlitteratur' helt overvejende refererer til skønlitterær epik.

1. *hvem indgår i teksten?* I skønlitteratur er der et persongalleri, stort eller lille, bestående af mennesker eller menneskelignende væsener. Figurene er udstyret med egenskaber, så de fremtræder som karakterer, og typisk fiktive. Det gælder også fortælleren. I faglitteratur er der måske kun en enkelt figur, fortælleren, hvis stemme må formodes at tilhøre forfatteren. I det omfang, der er mennesker, udstyres de

i ringe grad med egenskaber og fremtræder således ikke som karakterer i skønlitterær forstand.

Faglitterære fortællinger har som skønlitteratur et persongalleri, stort eller lille, hvor personerne ofte fremtræder som karakterer. Som i skønlitteratur kan der skelnes mellem hoved- og bipersoner, men en vigtig forskel er, at de er autentiske. Hovedpersonen kan være forfatteren selv, men det kan også være en anden. *Mit smukke genom* er et eksempel på en bog med forholdsvis lille persongalleri og en helt central hovedperson i form af Lone Frank selv. Et sjældent eksempel på en fiktiv figur inden for genren er Lund Madsens Dr. Zukaroff. Ikke mindst i historisk anlagte værker som fx *Hundemordet* i *Vimmelskafet* kan persongalleriet være meget stort, og af gode grunde medvirker forfatteren ikke i handlingsforløbet, men er blot fortællerstemme. Som i faglitteratur generelt må det formodes, at de vurderinger, der fremlægges med denne stemme, er forfatterens egen.

2. *hvad sker der i handlingen, eller hvad er emnet?*
Det er ofte svært at fastslå, hvad skønlitteratur handler om. Det skyldes, at der ikke så meget ekspliciteres et emne, som der fortælles en historie, som det så er op til læseren at fortolke. I kraft af fortællerens fiktive status kan eventuelle holdninger eller vurderinger ikke uden videre sættes lig med forfatterens. Endvidere kan alle handlinger principielt ses som et billede på noget andet, som det i en radikal variant kendes fra allegorien. Derimod er der normalt ingen tvivl om faglitteraturens emner, eftersom de ikke er et billede på noget andet. Til gengæld er der som regel ingen handling, det vil sige, at tekstens *hvad* er ikke afhængigt af dens *hvem* - bortset fra forfatteren selv, naturligvis.

Det særlige ved faglitterære fortællinger er, at de i udpræget grad gør begge dele: Ekspliciterer et emne og fremviser handlinger. Imidlertid er det karakteristisk, at begge dele fungerer lidt anderledes end i de andre litteraturtyper. Således er handlinger næppe noget, som læseren skal fortolke på i større stil: Det, der skete, er det der skete; og med hensyn til hovedemnet, bliver det som nævnt ekspliciteret af forfatteren selv. Men da der også indgår karakterer, som i større eller mindre grad skildres som 'hele mennesker', er konsekvensen, at der dukker mange sekundære emner op undervejs. Hovedemnet i *Slagtebænk Dybbøl* er utvivlsomt det, som titlen antyder, men i kraft af breve mv. kommer bogen i ikke ringe grad

til at handle om helt andre emner, fx personernes forhold til familie og religion. Så vist ekspliciterer faglitterære fortællinger et hovedemne og fremviser handlinger, men emnebehandlingen er ikke som i faglitteratur, og forholdet til handlinger er ikke som i skønlitteratur, for det interessante er, at håndteringen af begge dele er farvet af den litteraturtype, som de netop *ikke* kom fra: Emner ekspliciteres, men åbnes op som i skønlitteratur; handlinger ekspliciteres, men de er ikke billedlige, de strammes ind, som i faglitteratur.

3. *hvor foregår handlingen, eller har emnet en rumlig afgrænsning?* og 4. *hvornår foregår handlingen, eller har emnet en tidslig afgrænsning?* Størrelserne *hvor* og *hvornår* er almindeligvis tæt forbundne i alle former for litteratur, og derfor er de også her slået sammen. I skønlitteratur fastlægges tid og sted ofte med bare to ord, fx 'London, 1893', men det kan også ske implicit, fx via de genstande, der indgår i fortællingen. I fantastiske genrer som fx fantasy kan fremstillingen af tid og sted være så fantasifuld, at det ikke giver mening at prøve at besvare de to spørgsmål med begreber hentet i den virkelige verden. En lignende spaltning kendetegner faglitteratur: Enten forholder teksten sig til begge dele, eller de ignoreres. Denne tradition kan siges at række tilbage til Platon, som skelnede mellem viden, der var sand hinsides tid og sted, *episteme*, og 'meninger', *doxa*, som enten var kontekstafhængige eller ren fantasi og derfor ikke sand viden (Gustavsson, 2001). Sådant opfatter vi ikke nødvendigvis tingene i dag, men selve monstret kan siges at leve videre i faglitteraturen. En lærebog i matematik ignorerer typisk *konkret* tid og sted (de kan sagtens indgå som abstrakte størrelser), mens historiserende tilgange normalt fokuserer kraftigt på begge dele.

Det interessante er, at denne spaltning tilsyneladende *ikke* genfindes i faglitterære fortællinger. Nogle titler gør naturligvis mere ud af tid og sted end andre, men normen er at begge dele ekspliciteres mange gange i løbet af en bog, og især i historisk anlagte værker kan akkuratessen være imponerende, med konkrete adresser som "nr. 260 i Adelgade" (Henningsen & Langen, 2010, s. 43) eller eksakte minuttal som "kl. 1.55" (Buk-Swienty, 2010, s. 110). Hos Buk-Swienty kan det, at klokken passerer midnat, være grund nok til at påbegynde et nyt kapitel, hvad der er ganske usædvanligt inden for enhver form for litteratur, men genrens interesse for tid og sted tjener givetvis et for-

nuftigt formål: Mange af de andre elementer i faglitterære fortællinger minder om skønlitteratur, der som bekendt ofte er fiktion, men den ofte meget håndfaste eksplicitering af tid og sted i faglitterære fortællinger indikerer, at dette ikke er tilfældet her. Det er ikke fiktion.

5. *hvordan er teksten skrevet?* Dette spørgsmål er naturligvis uhyre komplekst i forhold til alle genrer, men dog især skønlitteraturen. Således er romanen kendt for at kunne indeholde enhver form for teksttype, fx digte, breve, nyhedsartikler, indkøbssedler, modeindkaldelser, og selv uden 'fremmede' genrer som disse vil formen typisk være meget heterogen, fx med hyppige skift mellem beretning, beskrivelse, dialog og indre monolog. Dertil kommer en ofte rig brug af metaforer, metonymi og symboler; at sproget kan være stærkt følelsesladet, og at særlige sprogkategorier som fx slang og bandeord især i nyere tid anvendes signifikant mere end i de to andre genrer; og at der i udpræget grad arbejdes med tempo, så det fx ofte giver mening at tale om spændingskurver. På et generelt niveau kan man i forlængelse af Jakobson (1967) også sige, at skønlitteratur i større eller mindre grad - naturligvis mest i lyrik - er præget af poetisk sprog, det vil sige, at sproget i kraft af sin særegenhed tydeligt gør opmærksom sin egen eksistens, sin egen udformning. Sproget 'larmer', og det må det gerne, da skønlitteraturen i vidt omfang er konciperet med henblik på at give læseren æstetiske, det vil sige sanselige, oplevelser. I modsætning hertil er faglitteratur domineret af det, som Jakobson kalder 'referentielt sprog', hvor emnet er i fokus, og hvor stilen typisk er saglig. Naturligvis kan faglitteratur være 'velskrevet', men ingen af de elementer, der blev fremhævet i forbindelse med skønlitteratur er særligt markante i faglitteratur. Sproget må gerne være transparent, så læseren kan koncentrere sig om det egentlige, og det vil i faglitteratur sige emnet.

I forhold til *hvordan* fremtræder faglitterære fortællinger i eminent grad som en hybrid, idet der som regel veksles ganske hyppigt mellem afsnit, der ligner skønlitteratur, og afsnit, der ligner faglitteratur. Således er stilen gerne saglig og billedfattig, når et længere begivenhedsforløb på panoramisk vis komprimeres, og når forfatteren ræsonnerer eller måske ligefrem refererer dele af forskningslitteraturen inden for emnet. Det sidste skal ses i lyset af, at genren ikke bare er påvirket af en litterær og en journalistisk tradition, men i mange tilfælde også en forsknings-

mæssig. I nogle afsnit kan forfatterens professionelle bagage slå igennem i håndteringen af form og stil. Imidlertid er der bred enighed om, at forkærligheden for scenisk fremstilling er et helt centralt træk ved genren (fx Lounsbury, 1990; Hart, 2011; Gutkind, 2012). Scenen kan være med eller uden dialog og indre monolog, men atmosfæren er ofte dramatisk og følelsesladet, og brugen af sproglige virkemidler som fx metaforer og metonymi, der ellers især forbindes med skønlitteratur, er mærkbar, om end behersket. Dog skal det pointeres, at symboler stort set ikke anvendes, og når de endelig dukker op, bliver betydnungen forklaret. Det gælder fx tjornehækken i *Dommedag Als* (Buk Swienty, 2010, s. 4).

Med hensyn til scenerne er det påfaldende, at næsten alle titlerne i det foreliggende materiale lægger hårdt ud med en scene, der begynder *in medias res*, fx: "Betjentene stiger ud i det rå morgenmørke" (Korsgaard & Surrugue, 2005, s. 11), eller: "Febrilsk ledte officersaspirant Erik Skram efter sin lade-stok" (Buk-Swienty, 2010, s. 1). Som Becker Jensen (2011, s. 79) noterer, så kan en konventionel faglitterær indledning, hvor forfatteren indleder "i ro og mag", virke sovndyssende, og det er tydeligvis noget, som forfatterne inden for genren vil undgå. *Hundemordet i Vimmelskafet* begynder ikke med en scene, men så skrues der til gengæld op for det poetiske sprog: "Set fra Valby Bakke tegnes den kongelige residensstad Københavns silhuet af gyldne spir og knejsende kirketårne" (Henningsen & Langen, 2010, s. 11), hvorefter der nærmest som i film *zoomes* ind på København. Idealet i faglitterære fortællinger er *ikke*, at sproget er transparent; det må gerne gøre opmærksom på sig selv. Omvendt bør sproget dog ikke 'larme' så meget, at det overdøver emnet. Det er en balancegang, som kendetegner genren som helhed.

6. *hvilke andre tekster henvises eller alluderes der til?* Intertekstualitet i skønlitteratur kan godt være explicit, men som oftest er den implicit. Forfatteren 'låner' fx et navn eller et motiv fra en anden bog, men der er ikke nogen reference. Det er en slags blinken til den indforståede læser, som måske får beriget sin forståelse af teksten, mens andre læsere slet ikke bemærker, at der var tale om et lån. Faglitteraturen er vanskeligere, fordi videnskabelig litteratur på dette punkt udgør en kategori for sig. Fremgangsmåden i skønlitteratur vil her være ensbetydende med uredelighed, noget etisk uforsvarligt. Men kokebogsforfat-

teren kan næppe se frem til en retssag, hvis vedkommende hugger en opskrift og tilføjer ramslog.

Da subtile former for intertekstualitet kræver en indforstået læser for at blive afkodet, kan det være svært at afgøre, i hvor høj grad faglitterære fortællinger gør brug af den slags litterære greb, men tilsyneladende spiller de en meget beskeden rolle. Der er dog undtagelser. Således bruger Buk-Swienty overskrifter som "Farvel til våbnene" og "Ærens mark" uden at signalere, at dette også er titlerne på Hemingways roman om 1. Verdenskrig og Edward Zwicks film om Den Amerikanske Borgerkrig.

Som helhed kan der dog næppe være tvivl om, at faglitterære fortællinger i langt højere grad gør brug af eksplicite referencer. Hovedparten af bøgerne indeholder lange litteraturlister, og hos Frank (2010) og især hos Lund Madsen (2012) og Henningsen & Langen (2010) er der på videnskabelig vis masser af referencer i den fortløbende tekst. Dette undlader Korsgaard & Surrugue (2005), Øvig Knudsen (2007) og Buk-Swienty (2008; 2010), men sidstnævnte gør dog grundigt rede for kilderne kapitel for kapitel sidst i sine bøger, og forklaringen på den valgte fremgangsmåde er interessant:

"Jeg har valgt ikke at bruge fodnoter, fordi denne bog først og fremmest skal ses som et stykke kulturlitteratur - en dokumentarisk fortælling - om en krig, som var så afgørende i Danmarks og sågar Europas historie. Jeg har ikke ønsket, at læserne undervejs skulle forstyrres af små tal, der hænger svævende i teksten. Omvendt er jeg, der oprindeligt er uddannet historiker, overbevist om, at man skal kunne se en dokumentarisk skribent i kortene" (Buk-Swienty, 2010, s. 433).

Med andre ord følger Buk-Swienty ikke den videnskabelige standard slavisk, men han lever alligevel op til det videnskabelige krav om dokumentation. Derimod er Øvig Knudsen (2007) blevet hårdt kritiseret for, at *Blekingegadebanden* fuldstændig mangler kildeoplysninger i selve bogen, og at de kilder, han har publiceret digitalt, er mangelfulde (Stjernfeldt, 2007).

7. hvorfor er teksten skrevet? I skønlitteratur er der sjældent et eksplicit svar på dette kontante spørgsmål. Det er snarere noget, som læseren efter bedste evne skal fortolke sig frem til, og det er velkendt,

at læsere kan opfatte hensigten med en skønlitterær tekst meget forskelligt. Faglitteraturen er helt anderledes. Her kan emnet eller bogens titel ofte være forklaring nok i sig selv. Fx kræver en autentisk titel som *Sådan får du born i balance* næppe et forord, hvor hensigten med bogen afsløres, for den kender læseren allerede. Men i mange andre tilfælde tjener forord eller indledning netop dette formål: At fortælle hvad hensigten med bogen er.

Øvig Knudsen og Korsgaard & Surrugue forklarer faktisk ikke hensigten med deres respektive bøger. Her læner de sig nok ikke så meget op ad den skønlitterære konvention, som ad den faglitterære, der tager udgangspunkt i, at emnet er forklaring nok i sig selv. Her handler det i begge tilfælde om kriminelle handlinger, og disse signaleres i titlerne. Imidlertid overskrides både de skønlitterære og de faglitterære normer i hovedparten af de øvrige titler, idet ikke bare hensigten med emnet, men også valget af *form* begrundes. Et af de bedste eksempler på det sidste er *Dommedag Als*:

"For at hvirvle læseren midt ind i dramaet fortælles historien med en brudt terminologi - bagerst i bogen findes af samme grund en uddybende tidslinje" (Buk-Swienty, 2010, s. 7).

Buk-Swienty er bevidst om, at brudt kronologi øger risikoen for, at læseren mister det historiske overblik, men det er det værd, fordi læseren nærmest skal føle, at han eller hun selv er med i krigen, og det kræver en bestemt form. Problemet med det historiske overblik må så løses på anden vis. Henningsen & Langen står for en mere akademisk variant. På traditionel vis motiveres emnets relevans i forordet, men efterskriftet afslører en helt anden dagsorden:

"På landets universiteter forholder man sig jo mest til indhold, ikke form, hvorved man desværre overser, at indhold og form er uløseligt forbundet. Med denne bog vil vi gerne understrege, at historie ikke kun er en analyserende videnskab, men i lige så høj grad en *fortællende* videnskab" (Henningsen & Langen, 2010, s. 262; forfatterens kursivering).

Også Jensen (2001, s. 8-10) og Lund Madsen (2012, s. 28) motiverer deres valg af både indhold og form, om end det er højst usædvanligt, at Lund Madsens forklaring dukker op i en fiktiv dialog et pænt stykke inde i bogens handling.

Hvad kan faglitterære fortællinger?

Ovenfor er de enkelte spørgsmål i Figur 1 blevet besvaret hver for sig, om end enkelte forbindelser fra en kategori til en anden af og til er blevet fremhævet. Det sidste er vigtigt, for skal man danne sig et komplet billede af, hvad den enkelte titel *kan*, i betydningen hvad den kan give læseren, er det også nødvendigt at undersøge, hvordan udformningen af de enkelte kategorier spiller sammen. Det forudsætter imidlertid en egentlig næranalyse af den enkelte tekst, og det er uden for rammerne af denne artikel.

Med dette forbehold in mente mener jeg dog, at resultaterne af undersøgelsen er så signifikante, at de kan sige en hel del om, hvad faglitterære fortællinger *kan* - og i nogle tilfælde *ikke kan* - på et generelt niveau. Måske er der noget bestemt, som den enkelte titel ikke kan, men *genren* kan. I det følgende skal der igen ses på de enkelte kategorier, men nu fra læserens synspunkt - velvidende, naturligvis, at ligesom tekster er også læsere forskellige.

Med hensyn til håndteringen af *hvem* var faglitterære fortællinger ikke mindst kendetegnet ved brugen af karakterer. Det indebærer, at læseren har mulighed for at indleve sig i en eller flere af disse, og heri ligner genren skønlitteratur, men ikke de fleste andre former for faglitteratur. En begrænsning er, at karakteren skal være et autentisk menneske og ikke et dyr eller noget helt fiktivt som fx et rumvæsen.

I forhold til *hvad* var det karakteristisk, at de faglitterære fortællinger behandler et emne, som læseren helt elementært kan blive klogere af at læse om, men at de tillige indeholder en handling, som kan aktivere læserens sanser og følelser. Faglitterære fortællinger kan således både være oplysende og give læseren en æstetisk oplevelse.

Svaret på *hvor* og *hvornår* pointerede, at her var faglitterære fortællinger snarere en radikal genre end en hybrid, for til forskel fra de to andre genrer indgår *hvor* og *hvornår altid* i teksten. Som i anden faglitteratur må læseren formode, at oplysningerne er korrekte, og den tydelige forankring i tid og rum gør, at læseren vanskeligt kan afvise teksten som fri fantasi. Hermed får faglitterære fortællinger en umiddelbar alvor, som skønlitteratur ikke har.

Derimod var den hybride karakter særdeles fremtrædende i forhold til håndteringen af *hvordan*, hvad der ikke mindst skyldes, at teksten gerne ændrer karakter, somme tider drastisk, med korte mellemrum. Der goes både brug af referentielt, poetisk og for den sags skyld emotivt sprog i Jakobsons forstand. Dette giver utvivlsomt læseren en afvekslende læseoplevelse, som alt efter behag kan udlægges som noget godt eller skidt, og det kan ikke udelukkes, at nogle læsere simpelt hen hopper afsnit af en bestemt type over.

I forhold til intertekstualitet, eller *hvilke andre tekster henvises eller alluderes der til*, blev det konkluderet, at faglitterære fortællinger generelt indeholder mange eksplicite referencer, hvorimod brugen af subtile allusioner til andre værker tilsyneladende er yderst behersket. Effekten af dette kan meget vel være, at læseren føler sig på sikker grund. Faglitterære fortællinger er ikke en gåde, der skal løses.

Dette understøttes af håndteringen af *hvorfor*, hvor det var karakteristisk, at mange af forfatterne både uddybede emnets relevans og selve formen. Det er usædvanligt, men sikrer, at læseren får en forståelse af forfatterens intentioner både med hensyn til form og indhold.

På det helt overordnede plan kan faglitterære fortællinger således primært tilbyde læseren to ting: *faktuel viden* og *æstetiske oplevelser*. Det sidste spiller normalt kun en beskeden rolle i faglitterære tekster (der kan selvfølgelig være betydelige æstetiske kvaliteter i visse former for illustrationer), mens *faktuel viden* har en svag position i skønlitteratur. Selv når der fortælles noget absolut sandt, kan læseren på grund af genrens konventioner nære en mistanke om, at det er opdigtet, medmindre læseren på forhånd ved, at det er sandt; og så er læseren ikke blevet klogere, men har blot fået sin viden bekræftet. Viden i skønlitteratur er først og fremmest noget, som læseren kan erhverve sig ved *selv* at fortolke teksten. Det er forhold som disse, der gør det begribeligt, hvorfor der blandt amerikanske teoretikere inden for feltet synes at være bred konsensus om, at *creative nonfiction* netop er kendetegnet ved at sammenblende faglitteraturens og skønlitteraturens centrale kvaliteter. Det er i hvert fald, hvad mange af forfatterne prøver på.

Det har konsekvenser for, hvad teksterne kan bruges til, og i Berntsen & Folke Larsen (1993) bliver der på baggrund af en omfattende empirisk læseundersø-

gelse udpeget fire grundlæggende læseformer, som tjener hvert deres formål. Parametrene er personlig versus upersonlig læsning samt oplevelseslæsning versus instrumentel læsning, men de fire elementer kan blandes på forskellig vis.

Upersonlig oplevelseslæsning er kendetegnet ved begrebet afkobling. Når læseren læser på denne måde, er det hverken for at blive klogere på verden eller sig selv, men for at blive underholdt. Ingen af læseformerne er snævert knyttet til bestemte litteraturtyper, men her vil der typisk være tale om triviallitteratur.

Personlig oplevelseslæsning er derimod kendetegnet ved markant indlevelse i tekstens univers og kan derfor være erfaringsdannende. Berntsen & Folke Larsen anvender ikke begrebet, men der er naturligvis tale om en æstetisk læseoplevelse, når en af de interviewede siger:

"Jeg kunne næsten lugte, når de skulle spise; (...) og når de var i kirke kunne jeg høre deres stemmer" (Berntsen & Folke Larsen, 1993, s. 28).

Hvis formålet med en given læsning er at få æstetiske oplevelser, vil læseren selvsagt være tiltrukket af tekster med æstetiske kvaliteter.

Upersonlig instrumentel læsning er kendetegnet ved, at man indhenter information. Man ønsker at blive klogere på verden snarere end sig selv. Læsere med dette mål for øje vil typisk være tiltrukket af faglitteratur, der kan imødekomme dette behov.

Endelig er der *personlig instrumentel læsning*, som er kendetegnet ved, at læsningen har en direkte funktion i forhold til personens identitet. Selvhjælpsbøger er det oplagte eksempel, men også andre genrer inden for såvel faglitteratur som skønlitteratur kan tjene dette formål.

Som allerede nævnt er læsere forskellige, og den samme bog kan i større eller mindre grad bruges til forskellige formål. Alligevel forekommer det plausibelt, at læsere, der søger afkobling, vil blive skuffede, hvis de læser faglitterære fortællinger. Som minimum må det forventes, at det faglige stof bliver sprunget over, men det kan også være værre end som så. For læsere, der ønsker at arbejde direkte med deres egen identitet, er genren som helhed formentlig også af begrænset værdi, om end der i psykologi-

ske og til en vis grad handlingsanvisende bøger som *Mit smukke genom* og *Det bliver sagt* udmærket kan være et udbytte af denne art - for nogen. Derimod må genren generelt forekomme yderst tiltalende for dem, der i en og samme tekst både ønsker viden om verden og æstetiske oplevelser. Men bemærk at der imellem disse to formål faktisk er et dobbelt modsætningsforhold i modellen: Læsningen er både instrumentel og en (læse)oplevelse, men den er også både personlig og upersonlig. Som sådan stiller genren store krav til læserens evne til at omstille sine forventninger til teksten undervejs, og i den forstand kan genrens betydelige popularitet synes forbavsende.

Men faglitterære fortællinger stiller ikke blot store krav til læseren, det gør de også til forfatteren. Det er en balancegang mellem to helt forskellige læsebehov - den upersonlige instrumentelle læsning overfor den personlige oplevelseslæsning - der skal imødekommes, og derfor er det heller ikke underligt, at der i det foreliggende materiale er i hvert fald to forfattere med ukonventionelle samarbejdspartnere. Den ene er Lund Madsen, der takker litteraturhistorikeren Pil Dahlerup, "som loftede hele projektet ganske betragteligt og viste mig, hvor meget der er at lære" (Lund Madsen, 2012, s. 9). Det må formodes, at det ikke var hjerneforskningen, Dahlerup var behjælpelig med. Og den anden er Buk-Swienty, for ifølge Møller (2011, s. 241) var det ikke som forventeligt Gyldendals faglitterære redaktion, der redigerede *Dommedag Als*; det var faktisk den skønlitterære. Begge oplysninger er mere overaskende for end efter endt læsning.

Hybride former

I afsnittet om hvad faglitterære fortællinger gør, blev der anvendt en facitanalytisk tilgang, som gav mulighed for at karakterisere faglitterære fortællinger i forhold til, hvordan de samme facetter typisk håndteres i faglitteratur og skønlitteratur. Flere markante tendenser inden for genren blev udpeget, men ofte var der en betydelig spændvidde i forhold til den enkelte facet. Faglitterære fortællinger er endnu ikke en fast etableret størrelse, og ifølge Mary Clearman Blew vil "the boundaries of creative nonfiction (...) always be as fluid as water" (Root, jr. & Steinberg, 2012, s. v). Dette er ikke nødvendigvis korrekt, men man kan godt få det indtryk, for når genren i så udpræget grad gør brug af såvel faglitterære som skøn-

litterære elementer, kan kombinationsmulighederne forekomme næsten uendelige.

På den anden side bør det pointeres, at faglitterære fortællinger ikke leverer noget egentligt nyt i forhold til den enkelte facet: originaliteten ligger i blandingsforholdet. Ligeledes er det tydeligt, at den enkelte titel genbruger nogle typer og genrer, som i forvejen kendes i faglitteratur eller skønlitteratur. Også her ligger originaliteten i blandingsforholdet, og i det følgende vil de udvalgte titler kort blive karakteriseret i forhold til disse mere generelle type- eller genrebestemmelser. Hensigten hermed er ikke at fremlægge en oversigt over mulige kombinationsmuligheder i faglitterære fortællinger, for man kan sagtens forestille sig mange andre kombinationer. Men gennemgangen fremviser nogle realiserede kombinationer på dansk og antyder måske også, at faglitterære fortællinger trods alt knytter sig tættere til nogle former for faglitteratur og skønlitteratur end andre.

Korsgaard & Surrugues *Det store bogtyveri* handler ikke overraskende om en kriminalsag, men har også karakter af samtidshistorie og biografisk skitse. Især mod slutningen af bogen, hvor spændingen gradvist spidser til, minder den meget om en traditionel kriminalroman.

Også Øvig Knudsen *Blekingegadebanden* er samtidshistorie med kriminalitet i centrum, men selv om forfatteren i høj grad arbejder med *suspense*, er præget af kriminalroman mindre udtalt; dertil er fremstillingsformen for omstændelig, eller grundig om man vil. Som Stjernfeldt (2007) noterer, har Øvig Knudsen udviklet sig "fra journalist over amatørhistoriker til egentlig, ambitiøs historiker", og i faglig forstand balancerer bogen på kanten mellem dybdeborende journalistik og forskning. Endvidere giver især samtalerne med 'Stemmen' (Øvig Knudsen, 2007, bd. 1, s. 327-340; 2007, bd. 2, s. 316-349), i dag kendt som Bo Weimann, værket nogle psykologiske og etiske dimensioner, som *Det store bogtyveri* ikke besidder.

Som Øvig Knudsen gør også Buk-Swienty brug af regulære *cliffhangers*: fx skal læseren i *Dommedag* *Als* vente fra side 105 til side 239, for den elementært spændende handling fortsætter. I denne henseende er forfatteren således tydeligt inspireret af spændingsromanen, hvorimod udformningen af begge bøger i fem nøje planlagte dele som tidligere nævnt er inspireret af den attiske tragedie, og med historisk emne

og omfattende persongalleri kan de også minde om historiske kollektivromaner. I faglitterær henseende knytter de grundige kildeangivelser og brugen af register an til en akademisk standard, samtidig med at ordforklaringer, tidstavler, en tilpasset retskrivning i citater samt korte biografiske portrætter af en lang række personer og den folkelige appel.

Som eneste bog i udvalget består Henningsen & Langens *Hundemordet i Vimmelskafte - og andre fortællinger fra 1700-tallets København*, jævnfør undertitlen, ikke af én stor fortælling, men indeholder syv af slagsen. Alene af den grund minder den ikke om en roman, men snarere om en novellesamling med realistiske, historiske og forholdsvis lange 'noveller' (alle fortællingerne er på mellem 24 og 44 sider). På Langens side på Københavns Universitets hjemmeside er publikationen dog rubriceret som forskning og ikke blot som formidling (Københavns Universitet, u.å.), men forfatterne har tydeligvis gjort sig umage med at komme et bredt publikum i møde, også selv om sproget, formentlig helt bevidst, sommetider kan være lettere arkaisk, som fx her:

"Peder Jensen er ingen årsunge. Af en arbejdsmand at være må han faktisk siges at være overordentlig bedaget. 88 år opgiver han at være. Barnefødt i Jylland" (Henningsen & Langen, 2010, s. 258).

Så korte sætningskonstruktioner er helt usædvanlige i videnskabelige udgivelser.

Også Lund Madsens *Dr. Zukaroffs testamente* er stærkt forskningsbaseret, men i modsætning til alle de øvrige titler indeholder bogen efter alt at domme et væsentligt element af fiktion. Bogen er fortalt i jegform, og efter endt læsning må læseren formode, at Lund Madsen har kone og børn samt sommerhus på Sejero, men om de dialoger, der udspiller sig på denne og, på restaurant Paustian, i Berlin og andre steder, faktisk har fundet sted forekommer yderst tvivlsomt, idet Lund Madsens centrale samtalepartner, dr. Zukaroff, synes at være en fiktiv figur. Dette indebærer også, at bogen som den eneste ikke svarer til Gutkinds definition af *creative nonfiction* som værende "true stories well told" (Gutkind, 2012, s. 6), for nok har hjerneforskning en historie, men det er ikke i nævneværdig grad den historie, der fortælles her. I stedet indeholder bogen en fiktiv historie med et væld af videnskabeligt begrundede kendsgerninger inkluderet, eller det er videnskabeligt begrundede

kendsgerninger iscenesat som fortælling ved hjælp af fiktive greb: men uanset hvilken variant, man foretrækker, udgør ingen af bogens hovedelementer en sand historie.

Som Lund Madsen fokuserer Lone Frank i *Mit smukke genom* på naturvidenskab, in casu genetik, men det er samtidig en stærkt personlig rejse ind i hendes eget genom og hendes egen fortid. Hvor Lund Madsen skærmer sig af, er Frank nærmest selvudleverende. Det betyder, at selv om bogen i høj grad handler om genetik på et alment niveau, har dele af bogen karakter af erindringer, og i forhold til skønlitteratur kan den sommetider minde om den psykologiske roman. Som helhed opereres der i udpræget grad både med en faglitterær og en skønlitterær optik, jævnfor disse ord fra prologen:

"Naturligvis vil jeg spørge eksperterne til ræds undervejs. Lade forskere, som rider på fronten af udviklingen, udlægge teksten. Men det vigtigste må jeg selv finde ud af, nemlig hvordan det opleves at komme i nærkontakt med sit DNA" (Frank, 2010, s. 21; forfatterens kursivering).

Der er en objektiv sandhed, og der er en subjektiv. Da faglitteraturens force er det første, og skønlitteraturens det sidste, er det ikke underligt, at en bog som denne knytter an til typer og genrer fra begge felter.

Den sidste titel, Jensens *Det bliver sagt*, er også den mest skønlitterære, og det er ikke svært at forestille sig, at stoffet kunne være blevet udformet som en socialrealistisk, samfundskritisk og - i kraft af pædofili - ret hårrejsende psykologisk roman. Det romanagtige ligger ikke så meget i, at Jensen har valgt at maskere næsten alle personnavne og af etiske grunde "sine steder (...) har redigeret sandheden" (Jensen, 2001, s. 10), som at der i endnu højere grad end hos Frank er tale om en personlig historie. I hjertet af bogen er der et alvorligt fagligt emne, pædofili, men tilgangen til emnet er ikke faglig; det er Jensens egne oplevelser, der tæller. Derfor må det i boghandlerne og på bibliotekerne være svært at afgøre, om bogen er bedst placeret under sit emne eller under sin genre. DBC, som varetager registreringen i nationalbibliografien, anbefaler en opstilling under klassemærket 99.4 (biografier af enkelte personer), men har dog også tildelt bogen et supplerende klassemærke i form af 34.31 (kriminologi; forbrydelser).

Således knytter de her udvalgte faglitterære fortællinger an til en bred vifte af typer og genrer, der på forhånd er velkendte i faglitteratur og skønlitteratur. På den anden side er viften dog ikke bredere end, at det i vidt omfang er de samme typer og genrer, der spilles på. I forhold til skønlitteratur er det så afgjort kriminalromanen, den psykologiske roman og den historiske roman eller den historiske fortælling, der dominerer, hvorimod de fantastiske genrer er fraværende. Og i forhold til faglitteratur er det betegnende, at emnebehandlingen i de fleste af værkerne enten er videnskabelig eller populærvidenskabelig, men *Mit smukke genom* og især *Det bliver sagt* har også karakter af at være erindringer, og i alle titler indgår der i større eller mindre grad biografisk eller selvbiografisk stof. I faglitterære fortællinger står det faglige emne aldrig alene, mennesker inddrages, og i forlængelse heraf bliver dele af deres livshistorie gerne beskrevet.

Noter

1. Vivian Greene-Gantzberg og P.M. Mitchells *Den fjerde genre : essayet i Danmark* blev udgivet i 1997. En fritekstsøgning på 'den fjerde genre' i Danbib fremfinder kun en post mere.

Referencer

- Becker Jensen, L (1995). *Ud af elfenbenstårnet : fortælle teknik for fagfolk der vil skrive en god historie*. 2. udgave. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Berntsen, D & Folke Larsen, S (1993). *Læsningens former*. Aalborg: Biblioteksarbejde. (SKRIN-projektet, 2).
- Buk-Swienty, T (2008). *Slagtebænk Dybbøl : 18. april 1864 : historien om et slag*. København: Gyldendal.
- Buk-Swienty, T (2010). *Dommedag Als: 29. juni 1864: kampen for Danmarks eksistens*. København: Gyldendal.
- Frank, L (2010). *Mit smukke genom : historier fra genetikens overdrev*. København: Gyldendal.
- Gustavsson, B (2001). *Vidensfilosofi*. Århus: Klim.

Gutkind, L (1994). What's the story #1: What's in this name - and what is not. Lokaliseret 1.7.2013 på WWW: <https://www.creativenonfiction.org/>

Gutkind, L (2012). *You can't make this stuff up : the complete guide to writing creative nonfiction, from memoir to literary journalism and everything in between*. Boston: Da Capo Press.

Gutkind, L (2012). What is Creative Nonfiction? Lokaliseret 1.7.2013 på WWW: <https://www.creativenonfiction.org/>

Hart, J (2011). *Storycraft : the complete guide to writing narrative nonfiction*. Chicago: University of Chicago Press. (Chicago guides to writing, editing, and publishing).

Henningsen, P & Langen, U (2010). *Hundemordet i Vimmelskafet : og andre fortællinger fra 1700-tallets København*. København: Gyldendal.

Jakobson, R (1967). Lingvistik og poetik. *Vindrosen*, 14 (7), 41-52.

Jensen, KD (2001). *Det bliver sagt*. København: Gyldendal.

Johansen, JD (2007). *Litteratur og intersubjektivitet: tegn, bevidsthed, litteratur*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.

Korsgaard, L & Surrugue, S (2005). *Det store bogtyveri*. København: Politiken Bøger.

Københavns Universitet (u.å.). Ulrik Langen : publikationer : forskning. Lokaliseret 25.10.2013 på WWW via: <http://www.ku.dk/>

Langen, U (2012, 18. november). Fortællingen skal tilbage i historiefaget. *Politiken*.

Lounsberry, B (1990). *The art of fact : contemporary artists of nonfiction*. New York: Greenwood Press. (Contributions to the study of world literature, 35).

Lund Madsen, P (2012). *Dr. Zukaroffs testamente : en bog om menneskehjernen*. København: Gyldendal.

Møller, JF (2011). Krigen i 1864 : Slagtebænk Dybbøl og Dommedag Als. *Historisk tidsskrift*, 111 (1), 241-246.

National Endowment for the Arts (u.å.). Lokaliseret 1.7.2013 på WWW: <http://www.nea.gov/>

Root Jr., RL & Steinberg M (ed.) (2012). *The fourth genre : contemporary writers on/of creative nonfiction*. Sixth Edition. Boston: Pearson.

Stjernfeldt, F (2007, 16. marts). Ulfred og æblerne. Boganmeldelse : Peter Øvig Knudsen: Blekingegadebanden : den danske celle. *Weekendavisen*.

Søndergaard, L (2010, 16. september). At fortælle (en) historie. *Politiken*.

Tønnesson, J (2012). *Hva er sakprosa*. Oslo: Universitetsforlaget.

Øvig Knudsen, P (2007). *Blekingegadebanden, 1-2*. København: Gyldendal.